

# 村上春樹と魔術的リアリズム

—「踊る小人」に見る一九八〇年代—

## はじめに

村上春樹の「踊る小人」は、一九八四年一月号の「新潮」に発表され、『蜚・納屋を焼く・その他の短編』（講談社、一九八四年七月）に収録された短編小説である。本作品は「日常的世界」が排除されるハイ・ファンタジー、つまり〈異世界〉そのものを扱う物語として捉えられてきた。早川香世が述べているように「ファンタジーとは、一般的に、科学主義、合理主義など近代の思想を基盤とする〈現実性〉から逸脱する〈超自然現象〉を扱った作品群」であり、その意味で「ファンタジーとリアリズムはいわば表裏一体であり、両者は補完関係」にあるとされる。<sup>(1)</sup> また、ロー・ファンタジーの場合においては舞台は現実であり、そこに超自然現象が侵入するのだが、ハイ・ファンタジーの物語では舞台は超自然現象が起り得る現実と違う異世界である。すなわち、「踊る小人」の「物語全体が架空世界に置かれたハイ・ファンタジー」といった読み方は、現実性を物語の中に見出しておらず、作品の持つ現実に関する問題意識を話題としない。しかし、村上自身は「この物語はファンタジーのかたちをとっているが、意図的にファンタジーとして書かれたものではない。僕としてはむしろ普通の現実

## ダルミ・カタリン

的な物語を書くような気持ちでこの話を書いた」と述べており、「ファンタジーのかたち」をとった物語の背景にある現実性の存在を強調している。<sup>(3)</sup> したがって、村上の自解をふまえるなら、本作品は超自然現象が起っている世界を描いていてもハイ・ファンタジーではないと見なせ、物語の現実性を視野に入れることが必要となる。

本作品を、現実と超自然現象が起り得る世界を同時に描くものだととらえれば、ファンタジーに近接したもう一つのジャンル、「魔術的リアリズム」が有効な読み方として浮かび上がってくる。名称からも分かるように、「魔術的」と現実的な世界観の融合によって形成されるこの魔術的リアリズムの目的は、リアリズム、つまり現実の世界とその問題を新しい観点から照射することであり、ファンタジーとは異なり、現実世界のリアルな問題を話題とする表現技法である。海外での村上春樹研究においては、アメリカの日本文学研究者であるスーザン・J・ネイピアをはじめとして村上春樹文学における魔術的リアリズムの影響がよく指摘されており、日本型魔術的リアリズムの代表的作家として村上を挙げる例も少なくない。<sup>(4)</sup> もちろん村上の作品の全てが魔術的リアリズムの手法によるとは言えないのだが、「踊る小人」は魔術的リアリズムによって作られたことが顕著な一例であると論者

は判断している。

本論文では「踊る小人」をファンタジーとしてではなく、現実性が重要な要素である魔術的リアリズムの影響を受けた物語として読解する。そして、これによって明白になってくる現実の舞台、つまり一九八〇年代の日本社会とそれに関する作者の問題意識について考えていきたい。

### 一、魔術的リアリズムの手法と「踊る小人」の現実性

「踊る小人」においては象工場やそこで行われている象の水増し、踊る小人の存在などの実際に起りえない超自然現象が多く描かれているため、物語の現実性は希薄になっている。その結果、本作品は「架空世界に置かれたハイ・ファンタジー」やシュールなファンタジーとして認識されてきたのである。したがって、これまでの「踊る小人」研究においては、現実世界が物語の外側にあるように認識され、本作品がリアルな問題を提供している可能性は重視されてこなかった。

例えば早川香世は現実が完全には排除されていないことを強調し、本作品がハイ・ファンタジーであることを否定している。その上で、現実世界と関連している固有名詞が頻出するのは「僕」の夢の世界のみであることから、「踊る小人」においては現実と夢の世界が転倒している、つまり「「夢」こそが「日常的世界」、言い換えれば「現実」をあらわすものとして機能する空間となっている」と述べ、「僕」が所属している世界を「異世界」として把握する。<sup>(5)</sup> 西田谷洋もまた、「僕」の知覚は小人の予言によって操作され、「現実」は小人によって与えら

れている」と「僕」のいる世界の非現実性を強調する。<sup>(6)</sup> また、「僕」は小人に対して低抗できることから、現実自体も「もう一つ外側の誰かによって見られた夢」として把握し、「踊る小人」は入れ子型構造を持つ作品だと結論付けた。山根由美恵も同じく、ボルヘスの『円環の廃墟』とのアナロジーから、「僕」の世界全てが他者に生かされた夢かもしれない、それに気づいていない「僕」(もしくは気づき始めたが何もできずに無力のままの「僕」)として捉えると、テキスト全体が皮肉を描いている」と述べ、物語を入れ子型構造を持つ作品として読む。<sup>(7)</sup> 山根は最終的に「踊る小人」を「ダーク・ファンタジー」として把握するのだが、村上とラテンアメリカ文学の繋がりを指摘しており、示唆に富む。

右に紹介したアプローチに対し、中山幸枝は村上の言う「現実的な物語」に焦点を当てており、「踊る小人」の現実性を物語の内側の世界に見出す。ただし、その現実を村上のリアリティーではなく、一九一七年革命とその後のソヴィエトの社会との関連で読解している。<sup>(8)</sup>

すなわち、これまでの研究においては、「踊る小人」は(ハイ・)ファンタジーであると言う前提が存在し、現実性を物語内に、言い換えれば「僕」のいる世界の中に探る論はほとんどない。しかし、早川が既に指摘した通り、本作品において現実世界が完全に排除されていないため、「踊る小人」をハイ・ファンタジーとして読むことは難しい。一方、ロー・ファンタジーの場合はハイ・ファンタジーと異なり、架空世界だけではなく、現実世界も同時に描かれており、魔術的リアリズムとの境界線が曖昧である。この二つのジャンルの区別についてはアマリル・B・チャナデイが超自然現象を語るナレーションの方法

に注目すべきだと述べている。<sup>(9)</sup>

ファンタジーと異なり、魔術的リアリズムにおいて超自然現象は読者を混乱させない。これはこの二つのナレーション技法の基本的な相違である。ファンタジーのナレーションで問題として描写されている現象は、魔術的リアリズムのナレーションでは、事実的に、自然のように描かれている。

つまり、パーツから象を作る作業や「彼女の腐敗」などのシーンに注目するならば、物語はフェアリーテイルやファンタジーにしか見えないかもしれないが、現実的な世界に突然侵入してくる超自然現象に応じる「僕」やその周囲の反応に焦点を当てると、作品はファンタジーより魔術的リアリズムの表現技法に近いと考えられる。例えば工場での不条理な仕事を当たり前の行為として語っている「僕」の態度は、魔術的リアリズムのナレーション方法と一致すると言えよう。これが魔術的リアリズムと同様に現実的な世界を舞台としたロー・ファンタジーとの最も明確な相違点である。そしてこのように異常を日常的な出来事として受け入れられる主人公は、魔術的リアリズムの作品を特徴づけている「西欧科学と論理性に規定された合理主義的視点」<sup>(10)</sup>から切り離れた態度、見方を体現していると窺える。しかし、「僕」のこういった体験が個人のレベルで留まってしまうなら、それはただの「狂気」や「眩惑」に過ぎない。魔術的リアリズムの場合はこのような視点が集団レベルに拡大されており、登場人物の全てが同様に異常な体験を当たり前のこととして把握する点が重要なのである。<sup>(11)</sup>これを「踊

る小人」に沿って具体的に確認するなら、象工場や小人の存在を全員に認知しているところに表現されていると言えるだろう。なお、それによって、読者も登場人物と同様に異常の現象の存在を抵抗なく納得し、それを現実の一部として認識するようになる。

では、作者は何のためにこの「魔術的」な観点を取るのだろうか。魔術的リアリズムは一般的に、現実の複雑性や多様性を新しい視点から焦点化する手法であり、特に数多くの民族とそれぞれの文化が同居しているラテンアメリカで流行したが、ヨーロッパの芸術、文学に根を張っていることに注意する必要がある。魔術的リアリズムが最初に現れたのは、シュールリアリズムの誕生とほぼ同時期の一九二〇年代のヨーロッパである。ドイツ人の美術評論家フランツ・ローが現実（表面的だとされる）に潜在している生の複雑性を新たな手法で描くポスト表現主義的な洋画を指す用語として、初めて「マジックリアリズム」と言う表現を使用した。それが「魔術的リアリズム」という概念の端緒にあたる。ローの「マジックリアリズム」はまずヨーロッパの諸国、そして四〇〜五〇年代にラテンアメリカにも拡がると共に、様々な点で変化してきたのだが、概念として根本的に変わっていないと思われる。なぜならば魔術的リアリズムの最終的目標は、合理的観点に基づいている通常のリアリズムの手法では表現できない現実の不条理性や複雑性、あるいは様々な社会的問題などをより「現実的に」描写することにある。そのため魔術的リアリズムの作家は「踊る小人」の舞台のような、一見すると現実から独立した架空世界を作り上げているように見えるのだが、それは実際に我々の現実と関係していないとは言えない。その理由に関して寺尾隆吉は詳しく述べている。<sup>(12)</sup>

逆説的に聞こえるかもしれないが、小説内に作り上げられる空想世界が自律した世界であるからこそ、日常的現実世界を新たな視点から捉える拠り所となる。「異常」が「普通」と化した世界を作ることで、日常世界の「普通」が「普通」に見えないようにするのだ。小説内に描かれた（一見すると）常軌を逸した事件は、象徴的に現実世界を照射し、普通には見えない現実世界の隠れた側面を明らかにする。魔術的リアリズムは、この意味でやはり「リアリズム」なのである。

「踊る小人」をファンタジーではなく、魔術的リアリズムの表現技法を用いた作品として把握するならば、現実には物語の中に潜在していると考えられる。なお、作品の独特な雰囲気を作り出す超自然現象が果たしている役割もまた、現実世界との相違を強調することにあるのではなく、逆に普通のリアリズム文学の技法で表現できない「現実世界の隠れた側面」、例えば我々の社会の不条理性や様々な問題を照射することとなる。

さて、「踊る小人」はファンタジーではなく、魔術的リアリズムの影響を受けた作品だとすれば、作品の持つ「リアリズム」を読み取るためにはまず作品の中に描かれている現実を確認しなければならぬ。そこで語り手である「僕」自身の存在に集中するならば、物語の「リアリズム」が透視されるだろう。

目がさめると、僕は一人だった。一人でベッドにうつぶせにな

って、ぐっしりと汗をかいていた。窓の外に鳥の姿が見えた。鳥はいつもの鳥のようにみえなかった。

僕は念入りに顔を洗い、髭を剃り、パンを焼き、コーヒーをわかし、猫に餌をやり、便所の砂をとりかえ、ネクタイをしめ、靴をはいた。そしてバスに乗って工場に行った。工場では象を作っていた。

このように描かれている「僕」の朝のルーチンは異常なことが一切起らない平凡なシーンだと言えよう。そして「僕」の夢の世界を見てみると、現実との関連がより明確になる。小人がはじめて登場する「僕」の夢の中には、ポータブル・プレイヤーやレコードといった現代的な機器が登場し、さらにグレン・ミラー・オーケストラ、ローリング・ストーンズやチャーリー・パーカーなどの実存した人物の名前が並んでおり、物語の現実性を高める役割を果たしていると思われる。早川香世はこれらの固有名詞が「僕」の夢に頻出することから「『夢』こそが『日常的世界』、言い換えれば『現実』を表すものとして機能する空間となっている」と述べている<sup>13</sup>。だが、以上の箇所からも分かるように、「僕」はこれらを充分認知しており、夢の中に出てきた「何かよく分からない」ものとして扱ってはいない。と言うことは、「僕」が所属する世界の中にもローリング・ストーンズやシナトラなどが存在するように考えられ、こういった固有名詞が挙げられることによって、我々（そして作者の村上）の現実との関連性が強調されていると言える。

これまで見てきたように、「僕」と彼の所属する世界、つまり物語の舞台は現実であり、そしてそこに突然現れてくる不条理は魔術的リアリズムの手法によるものだとするならば、本作品は現実世界の問題を新たな観点から提供している作品であることが窺える。さらに作者自身の「普通の現実的な物語を書くような気持ちでこの話を書いた」というコメントが持つ意味も明確になるだろう。

## 二、「踊る小人」の世界と一九八〇年代の日本

「踊る小人」が書かれた一九八四年は、敗戦後に始まった急速な経済発展がピークを迎えたバブル時代の始まりであった。横尾和博は日本の「企業社会の国家としての顔が公然と登場する」のは一九八〇年代だと述べ、さらに生産と消費のシステムに基づいている資本主義社会の特徴として「新しいモノが続々と開発され生産される」ことを挙げ<sup>14</sup>る。なお、「ついこの前まで私たちの前に現れたことのなかった、ビデオやワープロ・パソコンなど新しいものがどんどん生産され、それを持つていないと何か「古い」ような錯覚に陥って、消費に走るわけです」と当時の状況を思い出している。この社会現象は村上にとって印象的であったことが、象工場で行われている象の水増しの詳細な描写、またその必要性を論理的に説明している箇所から窺える。

念のために説明しておく、我々はなにも無から象を作りあげているわけではない。正確に言うなら、我々は象を水増ししているということになる。つまり一頭の象をつかまえてきてのこぎり

で耳と鼻と頭と胴と足と尻尾に分断し、それをうまく組みあわせて五頭の象を作るわけなのだ。だから出来上がったそれぞれの象の1/5だけが本物で、あとの4/5は二セ物であるということになる。でもそんなことはちよつと見ただけではわからないし、象自身にだつてわかりはしない。我々はそれくらいうまく象を作るのだ。

どうしてそんな風に人工的に象を作らなければ—あるいは水増ししなければ—ならないかというと、我々は象に比べてとてもせっかちだからだ。自然にまかせておくと、象というのは四、五年に一頭しか子供を出産しない。我々はもちろん象のことを大好きだから、象のそういう習慣あるいは習性を見ているとても苛立つわけだ。それで自分たちの手で象を水増しすることにしたのだ。

本物の象の自然生殖を待ちきれない人間たちは、象を分断し、そして偽者のパーツを加え人工的に象を作る作業を象工場で行っている。出来上がった象は本物のレプリカに過ぎないが、「僕」の話から分かるように、それに気づく人間、象はいない。その理由は人間の「せっかちさ」であり、つまり好きなもの（この場合は象）を出来るだけ手早くたくさん生産し、提供したいという資本主義社会の欲望である。また、ハイスピードで作られているものはオリジナルなものとは質の違う偽物に過ぎないが、それに誰も気づかないということには質より量を優先されている大量産業のイデオロギーが潜在していると思われる。このように見えてくると「象の水増し」という行為において、敗戦から復活し、急速な経済発展を遂げてきた日本を特徴する大量生産、



あるいは横尾の言った「企業国家」が象徴的に描かれているのではないかと推察される。加えて、「僕」の説明によれば、クリスマスの前のシーズンになると、消費者の高まるニーズに応え、象工場の生産の効率性を挙げるシステムとなっている。この点でも売り上げの成長を目指している資本主義社会・消費社会の影が浮かんで来る。

我々は通常週に十五頭の象を作る。クリスマス前のシーズンに機械をフルに動かして最高二十五頭まで作ることができるが、十五頭というのはまあまあ妥当な数だろうと僕も思う。

敗戦から始まった幾つかの経済好景気（一九五五～六年の神武景気、一九五九～六一年の岩戸景気そして一九六五～七〇年のいざなぎ景気）に基づいた急速な発展、またそれに伴う消費文化の変化は経済の面のみではなく、当然、個人のレベルにも大きな影響を与えた。<sup>(15)</sup>モノの生産と消費がメインの動機となっている資本主義社会においてモノの消費は個人の個性を表すツールとなると同時に、「自己を他者と区別する記号」としても重要な役割を果たすようになったとボードリヤールが『消費社会の神話と構造』において指摘している。<sup>(16)</sup>ボードリヤールのこの消費社会論は一九八〇年代の日本社会にも当てはまるのではないだろうか。例えば、次第にバブル化していく一九八〇年代の日本社会の特徴をまとめている原宏之の論はボードリヤールの概念と明らかに重なる。<sup>(17)</sup>

顔を喪失した社会では、ブランド（徴）をつかえることが自己

と他者に呈示するアイデンティティとなり（あたかも社員バッジのように）、自らの社会的ポジショニングを示唆するものとなる。便利な社会である。ブランド（徴）によるポジショニングと、ライフスタイルのスペクタクル的な演出による孤独感からの逃亡である。このことを『バブル文化』の特徴の一面として挙げることはできるだろう。

このように「踊る小人」が書かれた当時の日本社会の場合でも、モノの消費は個人の個性、そして自己を他人と区別するアイデンティティとなることが特徴であつたと言えよう。

さて、「象工場」という象徴的な工場をテーマにした「踊る小人」において当時の高度資本主義社会とその消費文化がパロディ化されていることを確認するならば、物語は最終的に、その社会を生きている個人「僕」のアイデンティティや個性化を問題とした作品であることが窺える。この関連性は更に「象」というモノによって強調されていると考えられる。なぜならば、「踊る小人」の発表の翌年に刊行された『世界の終わり』とハードボイルド・ワンダーランド』からより明確になるように、村上の初期作品群において「象」そして「象工場」は一つの重要なモチーフとなり、個人の心やアイデンティティを体現する象徴としての機能を果たしているからである。山根由美恵はハードボイルド・ワンダーランドの博士の説明とのアナロジーから、象工場を「心Ⅱ過去の体験の記憶の集積によってもたらされた思考システム<sup>(18)</sup>」として解釈し、また「自分のアイデンティティとして、存在をささえるもの」と捉える。

象工場が存在を支えるアイデンティティであるならば、そこで作られている象はこのアイデンティティ形成の欠かせない一つの要素となる。したがって、「踊る小人」の象工場で行われているのはアイデンティティの生産（個性を表すための消費の対象となるモノ）であるのではないかと窺える。そうであれば、村上が「踊る小人」において魔術的リアリズムの手法によって照射する現実の問題の一つにこの消費社会とアイデンティティのテーマがあるといえよう。

### 三、アイデンティティ問題を描く「踊る小人」

『世界の終わりとハードボイルド・ワンダーランド』の博士は個人のアイデンティティの形成に不可欠なものは過去の体験の「記憶」、そして歴史といった集合的記憶であると説明する。しかしながら、「踊る小人」の主人公（そしてその周囲の人たち）の場合は、アイデンティティ形成の基盤となる集合的記憶が喪失しており、過去の大事件であったはずの革命とその辺りの出来事に関して、ほとんど何も知らないようである。象工場の職人たちが通っている古い酒場を紹介する箇所から分かるように、現在権力を握っている革命軍によって「皇帝やその他の皇族のうつった写真や、あるいは「帝政的」とみなされた写真はずぶん」焼かれてしまい、代わりに革命の写真や「象工場を占拠した革命軍の写真、工場長を吊るした革命軍の写真」などが貼られている。と言うことは、「踊る小人」の世界において、現在のシステムによって革命以前の歴史、過去の記憶が排除される状況となっており、さらに権力を握っているこの革命軍の強い影響の結果、歴史が操作さ

れていることが窺える。なお、小人と革命の関係を問う「僕」の質問に対し「さあてな、それはわしにもよくわからん」、「噂話しかない」と老人が答えているように、革命以前の昔のことのみではなく、革命の辺りの状況も同様に曖昧となっており、大活躍をしていた小人の存在に関してさえ推測することしかできない。こうした状況に置かれた人々は歴史といった集団的記憶が断片的となっていることによって自分のアイデンティティ形成に必要な一つの要素を欠いていると言える。

しかし、「僕」はこの状態から夢の中に突然登場してくる小人によって揺り起こされる。なぜならば、「僕」はこの不思議な小人の存在に興味を持つようになり、小人のことに詳しく調べ始めた結果、昔から象工場で働いている老人と知り合い、そして彼から小人の昔の活躍と革命について様々な情報を得ることができたからである。言い換えれば、「僕」は小人の登場をきっかけに操作されている集団的記憶の断片を集め始め、自分の損壊されたアイデンティティを再構築し始める。そのプロセスを「踊る小人」は描いていると言える。

マッシュ・C・ストレッチャーはジャック・ラカンの論考をふまえ、アイデンティティ形成に必要となるもう一つの不可欠な要素として他者による自己認知の行為を挙げ、他者との触れ合いの重要性を強調している。<sup>19)</sup> 大半の村上作品の主人公と同様に猫と一緒に暮らしている独自の「僕」だが、小人が二回目の夢の中に登場した後、工場の新人である美しい女性を手に入れることに必死になり、小人と危険な契約まで結んでしまう。彼女をなんとかしても手に入れることに決めた「僕」は舞踏会で踊っている彼女の姿を眺めながら「もし僕がひとつの夢の

ために別の夢を利用しているのだとしたら、本当の僕はいつたどこに  
いるのだろう」と言い、初めて自分の存在について考えるようになる。  
つまり、他者である彼女を意識することによって、自分の本当の  
存在にアイデンティティにも気づくようになる構図がこの箇所から窺  
える。

小人を体に入らせた「僕」は見事な踊りを披露した結果、彼女の関  
心を得ることができるのだが、彼女にキスをしようとする瞬間に小人  
に襲われ、「とびつきり綺麗な」女の子の顔は一瞬で恐ろしく変身し  
てしまう。それを見た「僕」は恐怖を感じ悲鳴をあげたいが、彼女の  
顔の腐敗が小人のまやかしに過ぎないことに気づき、彼女にキスする  
おかげで、小人の罠に落ちず、自分の体を守ることができる。しかし、  
物語はここで幕を閉じない。

自分の存在に気づき、自分のアイデンティティを気にし始めた「僕」  
は、小人と関わってしまった結果、個人性を認めないシステムと葛藤  
してしまい、革命軍に追いかけられる。小人を体内に入らせた後、永  
遠まで気楽に踊り続けることができるという選択肢は「僕」に許され  
ているものの、ぼんやりしていた状態から揺り起こされ、自分の存在  
を認識し始めた「僕」は当然ながらそれを選択しない。したがって、  
個人性を許さないシステムを体現する革命軍と体を持つ取ろうとして  
いる小人に襲われつつ、「僕」には逃げることしかなくなる。

このように村上が「踊る小人」においてテーマにしたのは、個性や  
アイデンティティを喪失した状況において自分のアイデンティティを  
探し求める個人の私闘であると言える。では、その私闘では夢の中  
に現れてくる小人がどんな役割を果たしているのだろうか。これまで

の「踊る小人」研究において小人は「自我を乗っ取る悪霊的存在」（山  
根）として把握されることが一般的であったが、「僕」が小人の登場  
によって自分の存在に気づいたことを視野に入れば、ただの「悪霊」  
より複雑な存在として現前化し得る。

小人の踊りは他の誰の踊りとも違っていた。ひとこと言えば  
小人の踊りは観客の心の中にある普段使われていなくて、そんな  
ものがあることを本人さえ気づかなかったような感情を白日のも  
とに――まるで魚のはらわたを抜くみたいに――ひっぱり出すことが  
できたのだ。

老人の説明から明確になるように、小人が踊りを通してやっている  
のは無理矢理人々に悪質な行動を促すことではなく、本人が元来持っ  
ている感情を「白日のもと」に引っ張り出すことに他ならない。また、  
「僕」の場合、引っ張り出されたのは自分の（潜在していた）自我意  
識と言うポジティブなものであるとすれば、小人は必ずしも悪霊的な  
存在ではないと考えられる。小人が体現しているのは、自己表現（個  
性やアイデンティティ）が限定されている状況や社会に現れる、個人  
の中に沸いてくる、この不快な状態から逃げ道を提案する力、思想で  
はないかと思われる。

ただし、逃げ道がポジティブなもの（例えば新しい宗教や政治的運  
動など）として現れて来ると言っても、この小人、または小人が体現  
する思想や運動などが持つ危険性を忘れてはいけない。「僕」は、小  
人を体内に入らせ、自分の体を小人に譲るなら、何も考える必要がな



くなり永遠まで楽に踊ることができるとは、その代わりに自分の自由を捨てなければならない。この問題を村上は「踊る小人」において象徴的に、魔術的リアリズムの手法を通じて表現していると言っても良いだろう。さらにこの問題は村上の他の作品にもよく繰り返されており、そして一九九七年に刊行されたオウム真理教の信者に対するインタビュー集である『アンダーグラウンド』にたどり着く重要なテーマとなっている。

「踊る小人」の「架空世界」から透視される「リアリズム」いわゆる「現実」がバブル化し始めた一九八〇年代の日本社会だとすれば、本作品に取り扱われているアイデンティティの問題が当時の事情を反映していることが窺える。ストレチャールは村上文学における一つの中心的なテーマとしてアイデンティティ問題を挙げるのだが、それは村上自身のみではなく、村上の世代が共有している問題として把握すべきだと論じる。<sup>(20)</sup>戦争の苦しさを経験したことがない村上（の世代）にとっては、戦争の悲劇を体験した親の世代とは異なり、裕福であること、つまり消費社会が提供しているモノの消費だけが人生の目的ではなくなった結果、自分のアイデンティティ形成の基盤となり得る対象を当時の高度資本主義社会の中に見出すことが出来なくなった。このように自分のアイデンティティ、あるいは村上の言葉を使うなら「コミットメント」の対象を定めるのが難しくなってきた状況では当然の如く、解決として新しい思想や運動が次々生み出されるわけである。その具体的な例の一つが六〇年代の日本社会における全共闘運動である。当時の事情に関して村上は河合隼雄との対話で以下のように語る。

る<sup>(21)</sup>

考えてみると、六八、六九年の学生紛争、あのころからぼくにとっては個人的に、何にコミットするかということは大きな問題だったんです。あのころはつきりした政治的意識があったわけではないですが、ところが、その必ずしもはつきりしない意思をどうコミットするかという方法論になると、選択肢はものすごく少なかったんですね。あれは悲劇だという気がするんですよ。

結局、あのころは、ぼくらの世代にとってはコミットメントの時代だったんですね。ところが、それがたたきつぶされるべくしてたたきつぶされて、それから一瞬のうちにデタッチメントに行ってしまうんですね。それはぼくだけではなくて、ぼくの世代に通ずることなのではないかという気はするんです。

なお、川本三郎との対話において、全共闘運動の一つの要因として「戦後体制」の崩壊、またそれに伴う個人的な混乱を挙げる村上自身の言及からも分かるように、敗戦後の制度とその価値観（親の時代の価値観）の破壊は村上の世代にとってやはり混乱の原因となり、アイデンティティ、コミットメントの問題を生じさせたのである。<sup>(22)</sup>一九六八年に始まった全共闘運動は一つのコミットメントの対象、目的として現れたのだが、それは一九七〇年に圧殺された結果、アイデンティティ形成の基盤となり得る思想、運動が一切なくなってしまう。やってくるのは以前よりも激しい高度資本主義社会とその特徴である消費文化、そして個人性を表現する場が限られている日本の社会システ

ムである。こういった状況では「小人」のような転覆させる思想が現れて来るのが当然だろう。

### おわりに

これまで現実世界が完全に排除されているハイ・ファンタジーとしてとらえられてきた「踊る小人」は、実際に現実から完全に切り離れた物語ではなく、一九八〇年代の社会を下敷きに、村上の世代が共有しているアイデンティティ問題、個人の私闘をテーマにした作品である。超自然現象に溢れているこの「踊る小人」だが、魔術的リアリズムの手法を用いた作品として把握するならば、本作品が持つ現実性、「リアリティー」が明確になってくる。ボルヘスや他のラテンアメリカ作家の文学を通して村上は魔術的リアリズムという新しい表現技法を学び、そしてそれを自分の作品にも用いたと言える。一九八〇年代の日本社会を舞台にし、そしてそこに様々な不条理的な登場人物や出来事を設定することによって、村上は自分が生きている現実の複雑性や不合理性をより明確に焦点化することができ、ある意味では通常のリアリズムの手法より現実的にそれを描写することに成功した。つまり、「踊る小人」は魔術的リアリズムの表現技法を使用した、当時の社会において作者が問題として感じていたテーマ（システムによって圧倒されている個人性、そしてその状況から逃げ道として現れて来る危険な解決法）を扱っている作品として解釈することができる。

さらに、物語の最後の場面で逃げていく「僕」の姿には、当時の社会に自分の居場所を見つけないことができなかった村上自身の像が描か

れていると言っても過言ではないだろう。村上河合隼雄に当時の気持ちを以下のように語る。<sup>23)</sup>

一例をあげると、日本にいるあいだは、ものすごく個人になりたい、要するに、いろいろな社会とかグループとか団体とか規制とか、そういうものからほんとに逃げて逃げて逃げまくりたいと考えて、大学を出ても会社にも勤めないし、独りでもものを書いて生きてきて、文壇みたいなどころもやはりしんどくて、結局ただ、ひとりで小説を書いてました。

それで、ヨーロッパに三年くらいいて、一年間日本に戻って、それから今度はアメリカに三年少しいて、その最後のころから逆に、自分の社会的責任感みたいなものをもっと考えたいと思うようになってきたんです。

日本にいると本当の自分を見つけれなかった村上は結局のところ、一九八〇年代後半にはコミットメントの対象（アイデンティティと言ってもいい）を見つけないために日本を出ることにする。「踊る小人」を村上のこの選択肢と重ね合わせて読むと、作品の下敷きに、一九八〇年代の日本と、そしてその状況を生きている作家が抱えている問題が浮上してくるだろう。本作品において表現されているアイデンティティ問題やその解決法として現れる危険性を持つ思想のテーマは、村上の一つの中心的なテーマとして一九八四年以降に書かれた様々な作品（一九九七年の『アンダーグラウンド』や二〇〇九〜二〇一〇年の『1Q84』）により深く取り扱われていくことになる。この点

で初期の作品である「踊る小人」が占めている地位は重要だと言える。

注

- (1) 早川香世「ファンタジーと反転する「現実」——村上春樹「踊る小人」論」(宇佐美毅・千田洋幸編『村上春樹と一九八〇年代』おうふう、二〇〇八年)
- (2) 中村三春「代表作を読む、二」(『村上春樹がわかる。』朝日新聞社、二〇〇一年)
- (3) 村上春樹「かえるくんのいる場所」(『はじめての文学』文藝春秋、二〇〇六年)
- (4) Susan J. Napier, *The Magic of Identity: Magic Realism in Modern Japanese Fiction*, (in *Zamora-Faris, Magical Realism*, Duke Univ. Press, 1995) 引用は私訳による。
- (5) 注(1)に同じ
- (6) 西田谷洋「「踊る小人」の近代」(『国語国文学報』第七〇集、二〇一二年三月)
- (7) 山根由美恵「村上春樹「踊る小人」論——ボルヘスの影」(『国文学攷』第二〇九号、二〇一一年三月)
- (8) 中山幸枝「村上春樹「踊る小人」論——近年の作品につながる社会的モチーフ・暴力・自己の問題」(『近代文学試論』第四五号、二〇〇七年一月)
- (9) Amayll B. Chanady, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved Versus Unresolved Antinomy*, New York, Garland (in M. A. Bowers, *Magical Realism*, Routledge, 2004) 引用は私訳による。
- (10) 寺尾隆吉『魔術的リアリズム——二〇世紀のラテンアメリカ小説』(水声社、二〇一一年) 128頁
- (11) 同右 129頁
- (12) 前掲寺尾隆吉 129～130頁
- (13) 注(1)に同じ

- (14) 横尾和博「「深い井戸」というキー・ワード——村上の過去、現在、未来」(『村上春樹X九〇年代』第三書館、一九九四年) 154頁
  - (15) 原宏之『バブル文化論——ポスト戦後としての一九八〇年代』(慶應義塾大学出版会、二〇〇六年) 6頁
  - (16) ジャン・ボードリヤール『消費社会の神話と構造』(今村仁司・塚原史訳、紀伊國屋書店、二〇〇九年。原著 *La société de consommation : ses mythes, ses structures* 一九七〇年)
  - (17) 前掲原宏之 93～94頁
  - (18) 注(7)に同じ
  - (19) Matthew C. Sletcher, *Magical Realism and the Search for Identity in the Fiction of Murakami Haruki* (Journal of Japanese Studies, Vol. 25, No.2, 1999 Summer)
  - (20) 同右
  - (21) 河合隼雄・村上春樹『村上春樹、河合隼雄に会いにいく』(新潮社、一九九六年) 19～20頁
  - (22) 「「物語」のための冒険」(『文学界』一九八五年八月号)
  - (23) 前掲河合隼雄・村上春樹 14～15頁
- 【付記】本稿は第五一回広島近代文学研究会(二〇一四年九月一二日 於県立広島大学)で報告した口頭発表原稿に基づいている。席上貴重なご意見を頂戴した参加者の皆さんに厚く御礼申し上げる。なお、「踊る小人」からの引用文は初出(『新潮』一九八四・一)に拠った。

(Dalmi Karahin 広島大学大学院博士課程後期在学)